

Luba Kyyanovska

Soziale Faktoren der Oper in Lemberg (L'viv)

Wenn man die Geschichte der Oper und die der Musik im Theater Galiziens¹ in der Zeit des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts untersuchen will, muß man drei einzelne Geschichtsverläufe in Betracht ziehen. Die österreichische, polnische und ruthenische² (ukrainische) Musikgeschichte werden durch eigene historische und soziale Faktoren sowie nationale Traditionen der Kunstentwicklung gekennzeichnet. Nur unter diesem Aspekt kann man die besonderen ästhetischen Ziele, wie auch konkrete schöpferische Ergebnisse jeder nationalen Opernschule definieren.

Gleichzeitig waren diese drei musikalischen Theaterschulen eng miteinander verknüpft und haben sich gegenseitig mannigfaltig beeinflusst. Obwohl ich in meinem Beitrag die ruthenische Opernentwicklung aufzeige, werde ich auch manche internationalen Parallelen zwischen ruthenischem und polnischem, deutschem und österreichischem Musiktheater herstellen. Man muß unterstreichen, daß die ukrainische Kunstmentalität und die Volkskunsttraditionen als ihre Widerspiegelung eine besondere Beziehung zum Theater als kultur-soziale Institution aufweisen. Zunächst ist zu berücksichtigen, daß die ukrainische Musikkultur ursprünglich durch die Chormusik geprägt ist. Die verschiedenen Chorformen waren schon im ersten Staat, dem Kiever Rus, bekannt. Sie wurden im 18. und 19. Jahrhundert in der wissenschaftlichen

¹ Galizien ist ein Land, welches während seiner fast 1000-jährigen Geschichte oftmals seine politisch-staatliche Zugehörigkeit verändert hat. Vom 8. bis zum 13. Jahrhundert befindet sich hier das Galizisch-Wolynische Fürstentum mit dem Zentrum in der Stadt Galitsch (daher leitet sich der Name des ganzen Staates ab), ab 1256 in der neugebauten Stadt L'viv - diesen Namen erhielt die Stadt zu Ehren des Fürstensohnes Lew (Löwe). Von 1434 bis 1772 gehörte offiziell das ganze Land Galizien schon zum polnischen Königreich, von 1772 bis 1918 zu Österreich, als Königreich Galizien und Lodomerien - von 1918 bis 1939 wieder zu Polen. 1939 besetzten die Bolschewiken Galizien, 1941 die Faschisten, 1944 kehrten die Bolschewiken zurück, danach wurde Galizien aufgeteilt: der westliche Teil mit Krakau kam zu Polen, der östliche mit L'viv zur UdSSR. 1991 erkämpfte die ganze Ukraine die Unabhängigkeit.

² Ukraine, ukrainisch - so bezeichnet man häufig die Einwohner der Ostukraine, welche damals zu Rußland gehörte; die Westukrainer, welche in Galizien lebten, wurden "Ruthener" genannt. Dieser Name ist historisch älter und korrekter.

Literatur beschrieben. Andere Besonderheiten bestehen in der Priorität des "sakralen Bewußtseins" sowohl in der Fach- als auch in der Volkskunst. Deshalb ergab sich die herrschende Rolle geistlicher Gattungen. In der Ostukraine entwickelte sich die Fachmusik entsprechend einzelner sozial-historischer "Gesetze", doch die kirchliche Musik spielte in der Entstehung der kompositorischen Schule die führende Rolle (Blütezeit des ukrainischen Barock). In Galizien wie auch in der Bukowyna und in den karpatischen Gebieten, die zu Österreich gehörten, entstand in der zweiten Hälfte des 18. und im beginnenden 19. Jahrhundert eine kompositorische Schule. Die Kirchenmusik stand am Anfang dieser Entwicklung (die Chorschule am Jura-Dom von den 50er bis zu den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts; das Schuldrama in den geistlichen Seminaren). In den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelte sich neben der Kirchenmusik die weltliche Chorgattung, meist zu patriotischen Texten, die das Resultat einer nationalaufklärerischen Tendenz waren. In geringem Maße verbreiteten sich in derselben Periode Sololieder, zumeist in der Gestalt der sogenannten "altgalizischen Elegien", welche verschiedene stilistische und multinationale Strömungen in sich verschmolzen - vor allem lyrische ruthenische Volkslieder, daneben italienische Arien und deutsche gesellige Lieder im Liedertafelstil. Die musikalischen Aufführungen in den 40er Jahren nahmen einen besonders wichtigen Platz in der allgemeinen ruthenischen Kulturentwicklung ein, weil sie zumeist durch Amateur-Wandertruppen dargeboten wurden. Schon in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts folgen andere Gattungen, insbesondere die rein instrumentale Musik und musik-dramatische Theaterformen. Man kann sie als erste Kunsterscheinungen des Nationalgeistes betrachten.

Dieses historische Schema hilft, die wichtigsten sozialen Umstände und Ursachen der Entstehung des ruthenischen Musiktheaters in Galizien präziser zu umkreisen. Insgesamt kann man folgende grundlegende soziale Faktoren aufzeigen:

1. Das ruthenische Theater des 19. Jahrhunderts entwickelte sich aus der sakralen Musik. Es folgte den Traditionen der kirchlich-seminaristischen (bzw. jesuitischen) Schuldramen.
2. Unter den Autoren des ruthenischen Singspiels befanden sich auch die Priester; sie traten oft nicht nur als Komponisten und Dichter,

sondern auch als Schauspieler und Sänger in Erscheinung. Im allgemeinen europäischen Kontext mit einer vorzugsweise weltlichen Entwicklung sieht eine solche "sakrale" Richtung des Nationalmusiktheaters etwas ungewöhnlich aus. Es zeigte sich, daß der ruthenische Klerus in dieser Zeit als Anreger und Betreiber des Kulturlebens und der nationalen Aufklärung überhaupt hervortrat.

3. Diesen ersten Singspielen kam vor allem eine sehr wichtige national-aufklärerische Rolle zu. Deshalb basieren sie auf Volksliedern, auf der volksrituellen Musik (wo auch manche Spuren der Kirchenmusik vorhanden sind) und auf den in der Gesellschaft verbreitetsten Melodiewendungen. Gleichzeitig durften sie nicht zu kompliziert und "elitär" sein. Ihre Musiksprache mußte sich ziemlich konventionell aufbauen, um ihre demokratischen Ziele zu erreichen.
4. Eine bedeutende Rolle spielten auch die westeuropäischen theater-musikalischen Einflüsse, welche eine engstirnige ethnographische Beschränkung zu vermeiden halfen.

Diese Thesen hinsichtlich der Entstehung des ruthenischen Theaters und seines spezifischen Charakters werden im folgenden ausführlicher besprochen und durch entsprechende Beweise und Tatsachen ergänzt.

Die Entstehung des professionellen ruthenischen Musiktheaters gründete sich auf die uralten volkstümlichen Traditionen christlicher und heidnischer Herkunft. Dies ist kennzeichnend für mehrere Völker, welche zeitgleich verschiedene Theaterformen (wie zum Beispiel "maggia" in Italien oder "carrol" in England) benutzen. In der Ukraine war die wichtigste unter ihnen die symbolische und farbige Weihnachtsaufführung, der sogenannte "Vertep", in dem die Teilnehmer Engel, Könige, Händler, Tod, Teufel usw. darstellten und dazu entsprechende rituelle Lieder sangen. Auch hatte das Schuldrama, welches in den verschiedenen geistlichen griechisch-katholischen Seminaren und Akademien sehr verbreitet war, eine wesentliche Bedeutung als Voraussetzungen für das spätere nationale Musiktheater. Erste mit der Musik begleitete Theateraufführungen fanden am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts in den L'viver (Lemberger) geistlichen Seminaren statt. In den geistlichen Schulen befanden sich damals die

begabtesten Kinder aus den ruthenischen Familien, weil es die einzige Möglichkeit für sie war, eine gute Bildung zu erreichen.

Am Ende des 18. Jahrhunderts spielten die Seminaristen einige musikalische Aufführungen auch in polnischer Sprache. Noch in den Jahren 1829 bis 1834 setzte sich diese Tradition fort. Ungefähr in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre begann die Etappe der nationalen Bewegung. Es erschienen erste ruthenische Bücher, es wirkten Dichter und Gelehrte³. Dilettantische, später professionelle ruthenische Texte (zumeist auf der Basis von Volksliedern) führten zum musikalischen Theater.

Die erste musikalische Aufführung in ukrainischer Sprache fand im Jahre 1835 statt, als auf der Bühne eines Seminars eine Volkshochzeit, bereichert durch ruthenische Lieder, Gesänge und Tänze, vorgestellt wurde. Obwohl die damaligen Kritiker und späteren Forscher sie als erfolgreich einschätzten, hinterließen diese Aufführungen damals keine tiefere Spur in der Entwicklung des ruthenischen Theaters, weil sie für ein breiteres Publikum unzugänglich waren. Der Kreis der Hörer und Zuschauer setzte sich nur aus Professoren und Seminaristen zusammen. Die geistlichen Seminare blieben für Fremde streng verschlossen.

Erst in der Periode der 40er Jahre, besonders 1848, während des "Volksfrühlings", hoben sich die verschiedenen Formen des nationalen ruthenischen Kulturlebens hervor, und es kam endlich zum ersten allgemeinen ruthenischen Theater. Besonders auffällig ist die Tatsache, daß diese erste Musikaufführung nicht in der zentralen Stadt Lemberg stattgefunden hat, sondern im provinziellen Städtchen Kolomyja, welches weit vom Zentrum, fast ganz in den Bergen liegt. Als Urheber dieses Kulturereignisses trat der örtliche Musikamateur und Arzt von Beruf, Ivan Ozarkevych, hervor. Er bearbeitete im Geist der westukrainischen Musiktraditionen und entsprechend der damaligen ruthenischen Rechtschreibung das populärste Stück von Ivan Kotlarewskyj⁴

³ Unter ihnen spielte eine besonders bedeutende Rolle die Tätigkeit der sogenannten "Ruthenischen Triade" mit Markijan Schaschkewytsch, Ivan Wahylewytsch und Jakob Holowatskyj. Diese waren Dichter, Ethnographen und Folkloristen. Ihre Tätigkeit begründete die nationale ruthenische literarische Schule des 19. Jahrhunderts.

⁴ Iwan Petrowytsch Kotlarewskyj (1769-1838) - der Begründer des neuen ukrainischen romantischen Theaters, Autor der travestischen Dichtung *Eneide* nach Vergilius, der Volkskomödien *Natalka Poltavka* und *Moskal-Čarivnyk* [*Soldat der Zauberer*]. Die Sprache seiner Werke wurde als Muster der gegenwärtigen literarischen ukrainischen Kunstsprache

Natalka Poltavka und nannte es *Na myluvannia nema syluvannia* [*Für die Liebe gibt es keinen Zwang*]. Die Schauspieler waren auch Laien. Trotzdem hatte diese Aufführung ein breites Echo gefunden, vielleicht wegen ihrer patriotischen Rolle, weniger wegen künstlerischer Werte. 1848 und 1850 fanden auch in Lemberg und Peremyschl ähnliche Aufführungen statt. Dort spielte das "halbprofessionelle" Wandertheater, welches verschiedene ruthenische Bühnenbearbeitungen aus der deutschen, französischen und polnischen Sprache vorstellte. Unter ihnen sind noch einmal geistlich-seminaristische Aufführungen zu erwähnen, doch jetzt schon in der ukrainischen Sprache. Die Musik bestand zumeist aus bekannten Volksliedern und der populären Musik internationaler Herkunft. Besonders fruchtbar als Musikquelle für die mannigfaltigen Aufführungen wurde die Sammlung "Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego" ["Galizische Lieder des polnischen und ruthenischen Volks"] vom damaligen Gouverneur des Landes, Waclaw Michal Zalesski⁵. Seine Ausgabe stammt bereits aus dem Jahre 1833.

Im historisch-sozialen Sinn war die Tätigkeit dieses Amateurtheaters nur der Versuch einer "kulturellen Selbsterkenntnis", nur die bescheidene Anpassung der eigenen Kunstbegabungen an den allgemeinen Theaterprozeß. Diese Aufführungen übernahmen die Aufgabe, Ruthenien in seiner nationalen Eigenschaft zu bestätigen.

Eine besonders wichtige Rolle als Komponist der ersten ruthenischen Singspiele (in der ukrainischen Sprache heißt der Name dieser Gattung "spivohra"), spielte der spätere Verfasser der nationalen Hymne *Šče ne vmerla Ukraïna* [*Die Ukraine ist noch nicht gestorben*], Mychajlo Werbytskyj (1815-1870). Er war, wie die meisten damaligen ruthenischen Kulturträger, Priester von Beruf, arbeitete in verschiedenen galizischen Dörfern, gleichzeitig trat er auf Laienbühnen als Sänger und Schauspieler auf und schrieb geistliche und weltliche Musik. 22 Singspiele sind seine bedeutende Hinterlassenschaft, entweder basierend auf authentischen ruthenischen Texten (vor allem auch auf Texten des Priesters Iwan Huschalewytsh) oder auf den bearbeiteten französischen,

zugrunde gelegt.

⁵ Waclaw Michal Zalesski (1799-1849) - polnischer Folklorist und Gelehrter, politisch Tätiger. Seine oben erwähnte Arbeit (die Sammlung von mehr als 500 Liedtexten und 160 Melodien) diente als Muster für die späteren folkloristischen Untersuchungen.

deutschen und polnischen Dramen von Kotzebue, Molière und Koszeniowski.

Zur Zeit der Entwicklung des Amateurtheaters am Ende der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts schuf er die Musik zu seinen ersten Stücken, welche zunächst nur Bearbeitungen der "fremden" deutschen, französischen und polnischen Bühnenwerke waren. Der Komponist suchte dazu entweder bekannte Volksmelodien aus und schrieb für sie die instrumentale Begleitung in der typischen romantischen Harmonie und Faktur, oder schuf seine eigenen Lieder und Chöre in demselben Stil, dabei die Nationalzüge stark betonend. Die dramatischen Bearbeitungen wie auch die Originaltexte stellten überhaupt keinen größeren künstlerischen Wert dar. Nur die Musik, die sich zumeist auf die reiche, ruthenische Volksmelodie bezieht, blieb bis heute als Kunstdokument ihrer Epoche interessant.

Es sind sechs Theaterstücke zu nennen, für welche Werbytskyj in seiner ersten Schaffensperiode (1842-1850) die Musik geschrieben hat: *Zapropaščenij kotyk* [*Das verlorene Kätzchen*] - Autor des Textes unbekannt, *Kozak i ochotnyk* [*Kozak und Jäger*] - Bearbeitung aus dem Deutschen (Kotzebue) von Ivan Witoschynskyj, *Soldat der Zauberer* (ebenfalls ein bekanntes Stück von Kotlarewskyj) und *Procycha*. Letzteres hat er aus der polnischen Sprache bearbeitet nach dem Stück von J. Shelichowski, dazu *Hryc Maznycia* ("ruthenische" Bearbeitung nach dem *George Dandin* von Molière) und andere. Besonders bedeutsam war das Bühnenwerk *Verchovynci* [*Bergeinwohner*], eine Bearbeitung des Stückes *Karpaccy Gorale* [*Karpatische Bergeinwohner*] des polnischen Dramatikers Koszeniowski, in dem manche später in den ruthenischen Kreisen populäre Lieder zum ersten Mal erklangen. Z.B. existiert das Lied *Verchovyno, svitku ty naš* [*Bergenspitze, unsere Welt*] heute als Volkslied schon fast 150 Jahre, ebenso wie auch das andere Chorlied aus diesem Werk - *Hej, brattia-opryšky*⁶ [*Hej, die Brüder, Räuber*]. Für dieses Stück schrieb Werbytskyj erstmals eine Ouvertüre, "Symphonie" genannt, wo er neben Einflüssen von Rossini und Auber auch die ausdrucksvollen

⁶ Opryšky sind karpatische (huzulische) Insurgenten, die im 17. und 18. Jahrhundert gegen die despotischen Herren kämpften. Einer ihrer Führer war Oleksa Dowbusch. Diese Kämpfe und ihre Helden sind Thema zahlreicher Volkslieder, romantischer Erzählungen und Dichtungen.

Melodiewendungen und Rhythmen des ruthenischen Tanzlieds "Komyjka" verwendete.

Der musikalische Stil und der ästhetische Wert dieser Werke sind schwer eindeutig einzuschätzen. Einerseits "wuchs" die Musik dieser Singspiele auf dem Volksliedhintergrund, andererseits transformierte sie wesentliche Züge der europäischen Muster, besonders deutsche und italienische. Der nationale Geist herrschte vor allem in der Melodik, er beeinflusste die Dramaturgie des Stückes sowie die Struktur der einzelnen Chor- und Sololieder. Der Autor zitierte nicht nur authentische Vorbilder, wie z.B. Auszüge aus der Sammlung von Wacław Zaleski (in den ersten Singspielen von Werbytskyj trifft man - nach der Beobachtung des Forschers Z. Lyssko⁷ - 15 Liederzitate aus diesem Band), sondern stilisierte auch seinen individuellen Musikstil zur ausdrucksvollen Nationalfolklore, ihn gleichzeitig mit den allgemeinen europäischen romantischen Stilzügen verbindend. An westlichen Einflüssen kann man Auswirkungen der Singspiele von Ferdinand Kauer (1751-1831), Wenzel Müller (1767-1835) und Adolf Müller (1801-1886)⁸ erkennen. Es ist von großer Bedeutung, daß als künstlerisches Vorbild damals nicht die genialen Singspiele von Mozart dienten, obwohl sie in Lemberg gut bekannt waren, sondern die eher "bürgerlichen" mittelmäßigen Werke, welche den durchschnittlichen Bedürfnissen und dem Geschmack der "demokratisch orientierten" Zuschauer näherstanden, die dabei mehr ethnographische Farbigkeit und zeitgenössische Realität anstrebten. Tiefe des Gefühles und eine besondere Musiksprache wurden in diesen Werken nicht erreicht. Doch die Darstellung moralischer und patriotischer Werte gelang am besten. Solo- und Chorlieder wurden hier durch dynamische Ensembles, durch einen lebendigen und leichten Dialog ergänzt. Dramaturgisch wurden am meisten komische, wie auch lyrische Gestalten verkörpert. Dies zeugt von der typisch sentimental⁹ empfindsamen, ethnographisch-reichen und koloristisch-märchenhaften künstlerischen Betrachtung des Begriffs des "Nationalen", der durch die Realität gestützt

⁷ Z. Lyssko, *Pionery muzyčnogo mystectva v Halyčyni* [Die Pioniere der Musikkunst in Galizien], L'viv - New York 1994, S. 55.

⁸ Ebd., S. 54.

⁹ Man denke an die Romantik der "zweiten" Generation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den nationalen (spanischen, norwegischen, teilweise tschechischen und polnischen) kompositorischen Schulen.

wurde. In der Musik werden zumeist Volksliedwendungen und manche Gattungsformen (z.B. die oben erwähnte "Kolomyjka", die "altgalizische Elegie" oder auch bestimmte rituelle Lieder) benutzt. Sie wurden in die verbreiteten allgemein-europäischen Modelle "ingelegt" und gemäß den ästhetischen und moralischen Kategorien der national-patriotischen Ziele transformiert. Man schätzt heute in diesen Werken die nationalen Merkmale, die Verkörperung der patriotischen Ideen höher als den künstlerischen Ausdruck ein.

Schon das Theaterschaffen von Werbytskyj zeigte die Spezifik der Nationalmusikkultur im sozialgesellschaftlichen Kontext und demonstrierte die Bestrebungen der ruthenischen Kunst nach stilistischer Verschmelzung, die Suche nach nationalen Wendungen, welche gleichzeitig den anderen "Musikkulturzeichen" ähnlich sind. Ein krasses Beispiel ist das oben erwähnte Lied *Bergenspitze, unsere Welt*, welches nicht nur als ukrainisches, sondern auch als polnisches Volkslied *Červony pas* [Roter Gürtel] existiert. Eine ähnliche Parallele besteht hinsichtlich des anderen Liedes *Hej, die Brüder, Räuber*, in welchem man Csardas-Rhythmen erkennen kann.

Die Amateurtheater in den Jahren 1848 bis 1850 fanden ihre Fortsetzung in der Tätigkeit der Truppe "Ruthenische Unterredung", welche sich als ein kultur-aufklärerischer Verband gebildet hatte. Einer ihrer Mitglieder, der ruthenische Botschafter im Wiener Parlament Julian Lawriwskyj, machte 1862 einen Vorschlag hinsichtlich der Bildung eines ständigen ruthenischen Theaters in Lemberg. Es ergaben sich daraus offizielle Schwierigkeiten, weil die österreichische Regierung eine Erlaubnis für die Tätigkeit eines so großen und bedeutsamen ruthenischen Kulturmittelpunktes nicht geben wollte. Sie stellte hinsichtlich dieses Projekts die strenge Bedingung, daß das ruthenische Theater jährlich nur mit 40 Aufführungen auftreten könne, außerdem wollte sie nur 15 bis 25 Gulden pro Aufführung für die deutsche Truppe bezahlen. Doch diese Einschränkung bremste die Begeisterung der ruthenischen Intelligenz nicht. Die Gelder für den Theateraufbau wurden dank der Bemühungen der galizisch-ruthenischen Intelligenz und des motivierten Bauerntums gesammelt und als wichtige patriotische Angelegenheit betrachtet. Im Jahr 1864 fand die festliche Eröffnung des ruthenischen Theaters in Lemberg statt. In der Halle des L'viver "Volkshaus" wurde die dramatische

Bearbeitung der Erzählung von Kvitka-Osnowianenko *Marusja* aufgeführt¹⁰. Das enthusiastische Echo über dieses Ereignis in den Spalten der ruthenischen und polnischen Zeitschriften zeugt einerseits vor allem von der allmählichen Durchsetzung und Verbreitung ruthenischer Kunstmusik in den demokratischen multinationalen galizischen Kreisen, andererseits von dem wachsenden Selbstbewußtsein der ruthenischen Bevölkerung in Galizien, das alle möglichen sozialrepräsentativen Formen, wie literarische Veröffentlichungen, wissenschaftliche Forschungen, die aufklärerischen Verbände sowie Chorgesellschaften und Theater kennzeichnete.

Die ruthenische Truppe in der Periode der neuen Blütezeit der sechziger Jahre wurde durch den Schauspieler Omeljan Batschynskij¹¹ geleitet. Er arbeitete gemeinsam mit seiner Frau Teofilia Batschynska. Diese war zuvor lange Jahre Schauspielerin am polnischen Theater in Shytomyr (eine bedeutsame ostukrainische Stadt, wo schon zahlreiche polnische Gesellschaften existierten). Omeljan Batschynskij hielt die Beziehungen zu den älteren Traditionen des Laientheaters, vor allem zu deren nationalem Repertoire, aufrecht. Er verbreitete letzteres durch die Aufführung verschiedener originaler Stücke und die Bearbeitungen von ostukrainischen Autoren. Dadurch machte er die ruthenischen Zuschauer nicht nur mit den früher besonders beliebten Werken *Natalka Poltavka* und *Soldat der Zauberer* von Kotiarenvskij bekannt, sondern auch mit dem einzigen Bühnenwerk von T. Schewtschenko *Nazar Stodola* sowie *Svatannia na Hončarivzi* [*Die Wahl im Hontschariwka*] von Kvitka-Osnowianenko. Daneben kamen Werke weniger bekannter Dramatiker aus der Ostukraine zur Aufführung: *Pokijnyj Opanas* [*Gestorbener Opanas*] von A. Jankowskyj, *Kum mirošnyk abo satana v boči* [*Taufbruder der Müller oder der Teufel im Faß*] von D. Dmytrenko, *Odyn podaruvav, druhyj utišyv* [*Einer schenkte, ein anderer tröstete*] von A. Waschtschenko-Zachartschenko und andere.

¹⁰ Zitiert nach M. Zahajkewytsch, *Muzyčne žyttia Zachidnoji Ukrajiny druhoji polovyny XIX st.* [Das Musikleben der Westukraine in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts], Kyïv, Muzyčna Ukraïna, 1961, S. 79.

¹¹ Batschynskij Omeljan (1833-1907) - Schauspieler, Regisseur, Entrepreneur, der Begründer des ruthenischen Theaters in Galizien, trat auch auf den Kiewer, Shytomyrer und polnischen sowie russischen Bühnen auf. Seine Frau Teofilia (1837-1906) war eine bekannte Schauspielerin.

Es ist zu erkennen, daß diese dramatischen Stücke noch einer älteren Tradition folgten und auch in den sechziger Jahren die musikalischen Anteile besonders attraktiv für die Zuschauer waren. Oft erklangen diese später selbständig in Konzerten. Jedes Werk enthielt mindestens 12 bis 15 verschiedenartige Chöre, Sololieder und Ensembles.

Die weitere Entwicklung des musikdramatischen Theaters erfolgte leider nicht zielstrebig. Natürlich erfuhren die einzelnen Leistungen der ruthenischen Bühne der 60er Jahre eine breitere europäische Anerkennung, unter ihnen besonders die Theatermusik von Werbytskyj. Sein Singspiel *Pidhirjany* [*Unterbergeneinwohner*] auf einen Text von I. Huschalewytsh gewann 1864 den ersten Preis bei einem Wettbewerb, der von der Leitung der "Ruthenischen Unterredung" vergeben wurde. Dieses Werk war so populär, daß es nicht nur 500 Aufführungen in den verschiedensten Interpretationen erfuhr, sondern auch in anderen europäischen Kulturzentren, wie Kiew, St. Petersburg, Warschau und Prag erfolgreich vorgestellt wurde. Das ganz einfache und traditionell lyrische Sujet hätte nicht eine solche Anerkennung finden können. Das Geheimnis der Popularität lag vor allem in der schönen Musik. Die Musiksprache dieses Stückes spiegelte die Haupttendenzen ihrer Epoche wider, nämlich die der aktiven patriotischen Kulturbewegungen der slawischen Völker. Die 14 Musiknummern, welche das Werk enthält, gründen sich auf verschiedene Stilmodelle und bilden im Zusammenhang eine lebendige, in ihren Gegensätzen reiche dramaturgische Handlung. In diesem Stück stehen nationale "Dumenlieder"¹², vokal entfaltete Melodien, welche den Arien der damaligen italienischen Oper verwandt sind, Buffa-Effekte in den realistischen Duetten sowie Chöre im Liedertafelstil nebeneinander. Trotz dieser gegensätzlichen Bauelemente ergibt sich daraus keine eklektische Musiksprache. Der allgemeine Eindruck ist ganz einheitlich, weil diese Quellen "summa summarum" die spezifische für Galizien typische Intonationsatmosphäre widerspiegeln. Das Singspiel zeichnet sich dadurch aus, daß der Komponist diese multinationalen Intonationssymbole

¹² Duma - eine altukrainische Volksliedgattung, die dem epischen Sujet, den tragischen Ereignissen der ukrainischen Geschichte gewidmet ist, bestehend aus freier rezitativer Melodik und gespannten deklamatorisch-liedhaften Verzierungen mit Begleitung des altnationalen Saiteninstrumentes Bandura. Die Dumen wurden vorzugsweise von blinden Volkssängern gesungen.

sehr individuell verwendet, oft unter einem ganz veränderten Aspekt (z.B. die lyrischen italienischen Melodiewendungen im spöttischen Sinn) und mit den typischen ruthenischen Folkloreintonationen und -rhythmen verbindet. Man kann an der zentralen Arie der Hauptheldin Olga zeigen, daß sie ganz auf "italienischem" Melodiegrund aufgebaut ist. Das Metrum 6/8 unterstreicht diese Ähnlichkeit. Andererseits zeugen die Logik der Harmonieentwicklung, die charakteristischen Kadenzen, der abschließende Übergang von F-Dur zu a-Moll im Hauptthema von der Herkunft aus dem "altgalizischen-elegischen" (bzw. ruthenischen) Lied. Der letzte Chor, in dem die Züge des Liedertafelstils sehr deutlich zu bemerken sind, erinnert in seiner Begleitung an manche Klaviersonaten Haydns. Gleichzeitig entsprechen das Tonartensystem und die Logik der Melodieentwicklung den alten rituellen ukrainischen Liedern. So entstand in den ersten Singspielen von Werbytskyj, in denen die individuellen Züge den "allgemeinen" verbreiteten Intonationsymbolen zugeordnet wurden, diese mehrstilistische Synthese.

Bereits diese skizzenhafte Betrachtung der ruthenischen Musiktheaterentwicklung des 19. Jahrhunderts (besonders in seiner zweiten Hälfte) zeigt, daß die verschiedenartigen musikalischen Theaterformen zu einer sozialen Bestätigung des nationalen Daseins strebten. Es kam zu vielfältigen Transformationen des romantischen Ausdruckssystems im Rahmen der wichtigsten sozialen und kultur-aufklärerischen Aufgaben des Volkes in der Zeit der Entstehung des Selbstbewußtseins.